



## Zouxiàng yìshù jiànshang xiànxàng xué xinli xué

Roald, Tone

*Published in:*  
Studies in Culture & Art

*Publication date:*  
2009

*Document version*  
Også kaldet Forlagets PDF

*Citation for published version (APA):*  
Roald, T. (2009). Zouxiàng yìshù jiànshang xiànxàng xué xinli xué. *Studies in Culture & Art*, 2(3), 210-219.

文章编号: 1674-3180 (2009) 03-0210-10

# 走向艺术欣赏的现象学心理学<sup>①</sup>

[丹麦] Tone Roald<sup>1</sup> 文 彭发胜<sup>2</sup>译

(1. 哥本哈根大学; 2. 浙江大学 外国语言文化与国际交流学院, 杭州 310027)

**摘要:** 艺术体验一直为现象学家所关注, 但是至今尚没有人研究过艺术欣赏的表现之中的心理学问题。本文旨在填补这种空缺, 根据三次对博物馆参观者的半结构化访谈, 以实例表明现象学心理学研究的优点。这些访谈经过了意义压缩, 包括对第一次审美接受的描述, 回顾式解释, 以及与艺术照面产生的“期待视阈”。结果显示, 艺术欣赏表现为体验的多样化变形, 包括对美的满足体验, 对理解力的挑战以及情绪化的身体体验的样式。现象学心理学研究实际的、生活经验的变化形式, 可以包容海德格尔和梅洛-庞蒂关于艺术欣赏的现象学理论, 突出艺术体验的心理学意义。

**关键词:** 体验; 欣赏; 访谈; 现象学心理学; 期待视阈

**中图分类号:** J01

**文献标识码:** A

## Toward a Phenomenological Psychology of Art Appreciation

written by Tone Roald (Denmark), translated by Peng Fa-sheng

**Abstract:** Experiences with art have been of longstanding concern for phenomenologists, yet the psychological question of the appearing of art appreciation has not been addressed. This article attends to this lack, exemplifying the merits of a phenomenological psychological investigation based on three semi-structured interviews conducted with museum visitors. The interviews were subjected to meaning condensation as well as to descriptions of the first aesthetic reception, the retrospective interpretation, and the “horizons of expectations” included in the meeting with art. The findings show that art appreciation appears as variations in experiential forms comprised of gratifying experiences of beauty, challenges to the understanding, and bodily-informed alterations of the emotions. The phenomenological psychology of actual, lived experience can embrace the phenomenological theories of art appreciation by Heidegger and Merleau-Ponty, yet highlight the psychological importance of experiences with art.

**Key words:** experience; appreciation; interview; phenomenological psychology; horizons of expectations

收稿日期: 2009-01-06

作者简介: Tone Roald, 丹麦哥本哈根大学心理学系博士, 著有《情绪和认知——艺术体验研究》。

译者简介: 彭发胜 (1972—), 男, 文学博士, 浙江大学外国语言文化与国际交流学院博士后, 主要从事翻译学、比较文化研究、中西文化交流研究。

① 原文发表于 Journal of Phenomenological Psychology, 2008, vol.39: 189-212. 经作者授权同意翻译并发表。

本文是关于艺术欣赏的心理学研究。艺术和艺术体验自古以来一直是哲学研究的课题之一,并且总伴随着艺术史、艺术批评以及社会学的相关研究。这些理论体系缺少心理学的视角,而本文的主题则是从现象学心理学的视角看待艺术欣赏。通过运用现象学心理学的方法,本文将研究的重点聚焦在个人体验及其趋向普遍化的可能性之上。因此可以说,本文关注的是艺术体验类型的普遍话题,而不是“艺术是什么”这样的著名问题。但是,艺术的性质和艺术欣赏并非互不相干,两者相互关联,相互有所助益。现象学很早就认识到这种关系,认为艺术体验是艺术现象的一部分。确实,艺术如果不面向接受者,就不是艺术。艺术作品是观者与艺术家的视阈,反过来,观者与艺术家也是艺术作品的视阈。因此,对其中一方的详尽描述与彻底理解必然会增进对另一方的理解<sup>①</sup>。毫不奇怪,艺术欣赏的话题已经深深地交织于艺术和美学研究之中。关于何者为美,何者为艺术,人们已经提出了许多本质特征。“美”与“艺术”这两个概念只是部分重叠。现行观点认为,艺术不只包括形式上的美,“丑”也可以是“艺术”。也许可以说,“丑”是“真”,因而也就是“美”。但是本文不是要讨论这些困扰了哲学家们数百年的概念,而是要提出并阐明现象学心理学问题:艺术欣赏在其表现中,到底是什么?具体情形如何?本文因此是对于与艺术有关的生活世界的描述。

艺术具有令人着迷的力量<sup>[1]</sup>,为此研究者提出了许多合理解释这一事实的理论范式。许多学科探讨了个体对艺术魅力的体验,除了心理学之外,哲学在很大程度上促进了许多关于艺术欣赏的研究项目。从哲学角度来说,有名的观点是:在与艺术真正的相遇中,有一种特殊的体验。这种观点肇端于古希腊,在现代则见于鲍姆嘉通的著作<sup>[2]</sup>。鲍姆嘉通开启了美学作为一门独立学科的先河。上述艺术体验的观点荟萃于康德的著作,他认为美与艺术体验的特征是无利害性(disinterestedness)。也就是说,这种体验脱离了派生的兴趣,其本身就是目的。

从心理学角度来说,这种哲学研究是不够的,因为哲学研究对于艺术体验的解释主要是抽象的理论,严重忽略了艺术体验之中活生生的动态意义。对于一门艺术欣赏的心理学来说,哲学研究具有借鉴意义,但既谈不上系统,也绝非关

键。为此,本研究试图从心理学的角度描述艺术体验,特别是在生活世界中视觉艺术的活生生的动态呈现。

## 不可能的艺术?

20世纪的一些主流学术传统拒绝把艺术和艺术欣赏当做正当的研究课题。例如,20世纪30年代流行的马克思主义社会关系本体论中,艺术欣赏的论调被当成一类“虚伪的意识”,代表着主流意识以及现行的压迫性生产方式,并不具有解放人类的潜能<sup>[3][4]</sup>。这种观点出自马克思主义社会学,侧重于社会-政治-历史现象,不过在宽泛的层次上,也包含了可资参考的艺术体验观。然而,这种观点并非系统的心理学观点。此外,结构主义的理论取向也是如此。结构主义并不重视体验,因此可以说是反现象学的<sup>[5]</sup>。结构主义盛行于上世纪60年代末70年代初,它将本体论置于结构之中。也就是说,它关注的不是人与人之间的关系,而是文本单元、语言单元和文化单元之间的关系。这意味着,作为意义源头的主体已经丧失了地位。相应地,结构创造了意义。结构主义排斥了生活体验的相关性,不认为艺术体验可以揭示真理。从结构主义的观点来看,意义来自超个人的结构,因此,艺术体验不具有相对于个人的意义。体验到的并非实际,而是想象出来的,是虚拟的。个人体验因此遭到疏离,而真实却隐藏于结构之中。不过,对于后结构主义思想家们来说,随着“结构概念的失效”<sup>[4][2]</sup>,本体论也改变了。后结构主义者不再信任“宏大理论”和研究结论的普适性,认为意义产生于局部,可以从局部研究意义和意义创造的过程,但不能将之提升到普遍的层次<sup>[6]</sup>。关于艺术体验,可以研究的是局部的、特定的意义,但不可将之推展到直接面临的情境之外。相反地,科学一般关注普遍实用的知识,并由此寻求超越单个现象事例的普遍理解。现象学心理学也同样试图达到这种超越性,但并不漠视人类体验的诸多不同形式。现象学心理学认为,最广泛的普遍性对于理解体验来说,并不如典型形式的知识那么有意义。通过对比分析不同个体,可以获得典

① 扎哈维(2001)在讨论主体间性时,表达了这种相互理解的观点。

型形式的知识。

正统马克思主义、结构主义以及后结构主义的事例表明,艺术欣赏的重要性已经被大大稀释。这些理论都缺乏心理学的视角。不唯如此,心理学之外的其他学科,尽管不断累积着有关艺术欣赏的文献,但主要的问题之一都是缺乏心理学的视角。不过,许多文献还是暗示了这种视角。例如,正统马克思主义提出过艺术体验问题,认为艺术体验具有解放人类的可能性。结构主义强调,艺术体验形成于各种不同的语言和文化结构之中,并深深地渗透于个体体验。后结构主义则标举关注特殊事例的必要性。

还有一些别的学术传统,提供了理论的与经验的背景,由此崭新的现象学心理学对艺术欣赏的研究才得以出现。只有通过相邻领域的对比,现象学心理学对艺术欣赏研究的重要贡献才会得到揭示。同时,毋庸置疑的是,现象学心理学本身也需要关注艺术欣赏。艺术和艺术欣赏自古希腊以来,一直得到研究,并且是人文研究的基础<sup>[7]</sup>。现象学心理学不可避免地要关注艺术欣赏的表现和意义,正因为艺术欣赏是人类经验最根本的方面之一,甚至是人之所以为人的特征之一。因此,本文努力将艺术欣赏纳入现象学心理学的范围,指出现象学心理学可以从艺术体验中获取有用而又可信的知识。接下来我们简要回顾一下几位重要的现象学家有关艺术的论述。心理学虽不是他们的分析焦点,但是哲学现象学与现象学心理学关系密切,如以下内容所示,这些现象学家的论述将会对艺术欣赏心理学有所助益。

## 现象学与艺术欣赏

现象学学派林立,形式众多,相互之间既有一致,也有分歧。本节将讨论两位现象学家:马丁·海德格尔与莫里斯·梅洛-庞蒂,他们的哲学涉及艺术,可以称为存在主义和解释学的哲学家。接下来不是要泛论他们有关艺术及艺术欣赏的著作,这里不可能全面解释或精确描绘他们思想的复杂性,否则就不免流于简单化的危险。我们的任务是,为描述艺术体验,阐明现象学的背景,而且最重要的是,要彰显现象学对心理学的潜在贡献。

## 马丁·海德格尔——真理的开显

海德格尔在系列讲座《艺术作品的起源》中,探讨了艺术的意义<sup>[8]</sup>。尽管重点在于艺术作品的本体论,他也解释了艺术体验中意义如何存在的问题。后面这个话题对于心理学研究具有很高的相关性。海德格尔在讲座中,以现象学视角坚持挑战形而上学的传统模式,也质疑存在的模式。关于艺术的存在,海德格尔一开始就问及艺术作品是什么,怎么样。他沉思道,艺术作品是否断然离开了以往的存在模式,是否提供了一个“真理得以显现出来”的源头<sup>[8]202</sup>?还是说,艺术作品的存在只是“提醒人们,要培养对过去的认识”<sup>[8]203</sup>?

海德格尔指出,为了理解事物或存在的性质,人们必须要理解更宏大的存在整体;研究意义,不能通过搜罗意义的属性,而要通过探寻意义存在的模式。在复杂的、有时也不失诗意的论述中,海德格尔深入具体艺术作品的存在模式,阐明了一般艺术的存在。他试图显示,艺术如何显示在艺术之中,艺术如何使真理面向体验。真理不再被看成客体及其再现之间的对应或同一,而是 *aletheia*, 这个希腊词的意思是“去蔽”(unconcealment)。真理也不只是如一个统一的实体那样一览无余地去蔽,真理通过显与隐、开与合之间的争斗而开启自身。艺术作品带有某种神秘,开启自身,去除遮蔽,而存在可以因此得到理解、体验和观照。他说,“事物如其所是地显现”<sup>[8]168</sup>,存在所隐藏的在艺术作品中部分得以展现,例如,神庙显现了古希腊人的存在模式,在那里希腊人的价值观、生存斗争以及民族身份向着希腊人表述。通过神庙的建造及其存在,神出现于希腊人的视觉之中。早期潜在或隐藏的价值观,或是关联着非存在,或是摆脱了非存在,为周遭的一切赋予秉性——使它们的真理得以显现。凭借艺术作品,原先隐藏的真理在开启处“去蔽”。

海德格尔还以凡·高画的一双鞋子解释艺术的存在<sup>[8]158-162</sup>。他指出,艺术的意义超出了鞋子的已知样态,也就是说,超出了鞋子的已知属性,如鞋底、鞋带和鞋面皮革的属性。通过描绘它们的功用,以及它们作为世界一部分的地位,这些部分作为器具得以去蔽。在描绘中,它们显现了穿鞋者的存在:她的烦忧,她的“大地”以及她的“世界”。鞋子的存在显现于显明的意义,

显现于事物存在的本质。海德格尔强调,去蔽不是渐进的,而是一个原本隐藏着的崭新敞开:“总之,艺术作品并不像起先看起来的那样,只是为了更好地表现一件器具的存在。器具的器具性通过艺术作品,并且也只是在艺术作品中,才迅速地走到前景之上。”<sup>[8]163</sup>

海德格尔的著述隐含着这样的观点,即艺术体验不可化约为个体的或完全主观的体验,艺术体验促使人反思历史与起源,将人带入自己的、同时也是所在文化的存在模式。因此,艺术体验带来了一种启示,一种对于存在的认识与反思。“艺术给予……人对自身的整体观”<sup>[8]168</sup>。不过,他也认为,与艺术照面也有多种不同的方式,有时艺术不被当做艺术,有时艺术离开了其固有的世界。只有当艺术还属于“显现真理”的领域,才可称为艺术。而且,也有这样的情形,“我们面临艺术作品时,几乎没有什么体验,我们所表述的体验过于粗糙和直白”<sup>[8]161</sup>,“……因为作品是否具有实际的艺术效果,取决于我们是否摆脱了陈规,带着我们的本质,进入作品所开显的领域,在存在的真理中占据一席之地。”<sup>[8]169</sup>

海德格尔提出的几个观点可用于艺术欣赏的心理学。首先,艺术体验,即把艺术当做艺术而与之照面,也许包括一种不同于“日常存在”所涉及的认识、反思和理解。第二,艺术作品被看做展示了某种崭新的东西,这种崭新的特点关系到诸如价值观和身份认同等复杂的人文现象。第三,海德格尔研究的领域中,体验并不必然是有意识的或无意识的,根据现象学对心理学的贡献,体验有层理,有肌理,并且相互交织。主体性存在于自然的动态环境中,含有前反思的存在模式。理论体系则试图徒劳地提取并分割体验,将之划为严格的单元。海德格尔指出,在与艺术照面时会产生一种特别的反思性,集中于自我反思。这不只是增加了自我反思性的程度,而是为反思提供了一个新的源头;不只是为了个人,而是为了整个文化群体。

现象学心理学可以继续研究海德格尔提出的有关艺术体验的问题。我们可以甄别艺术欣赏是否不同于其他体验,如果真是如此,则须指出在认识、反思性和理解方面到底有何不同。我们可以说明艺术体验中涉及的价值观和身份认同,以及体验表现的方式;不仅为个人,并且在更普遍的层次,为多数人可以实现的目标,揭示艺术欣

赏的潜力。

### 莫里斯·梅洛-庞蒂——可见者的启示

根据梅洛-庞蒂,体验离不开具体的感官知觉,并且首要地、根本地与身体相联(与世界形成连续的、建构性的关系)。这意味着,体验(包括艺术体验)源自知觉,从知觉获得首要意义。通过分析塞尚的作品,而不是通过体验塞尚作品的意义与模式,梅洛-庞蒂详论了绘画的行为与意义。不过,他的著作中也有对观画体验的评论,特别是他的最后著作《眼与心》。因为这些评论以及他把身体-主体当做分析焦点的表述,梅洛-庞蒂的著作对于心理学具有特殊的相关性。

梅洛-庞蒂认为,因为画家完全投入,完全让位于感知和事物描绘,事物在未经思之前,通过他的感知表现自己。可以说,画家将可见性赋予事物,而同样的事物对于心不在焉的人来说,则是不可见的。梅洛-庞蒂指出,“塞尚无论作为艺术家、画家或哲学家,仅仅创造并表达一个观念是不够的。观念必须唤醒体验,以使观念在其他人的意识中扎根。”<sup>[9]70</sup>事物通过画家呈现,画家的作用在于拥抱画布,把世界投射上去。世界在画家身上发现自身。坎普(1970)曾以丹麦语写过研究梅洛-庞蒂《眼与心》的著作,他指出,“跟随着画家的眼睛、心灵、画笔的运转”<sup>[10]11</sup>,世界通过画家而得到表达:这是一种不劳而获、不驱而动的感知的表达。因此,画家就是真正的哲学家,把我们带入前反思的本体世界。由此,在艺术照面时,我们能够以前反思和反思两种方式理解世界。这是一种对话,意义在其中得以转化和建构。它把“原始的”材料编织进我们生命的纤维组织,带给观者前反思的生活世界体验。

这种世界、画家、作品和观者之间的对话如何发生?梅洛-庞蒂写道,世界和画家之间存在角色的转变:世界注视着画家。正如画家被宇宙时空穿透,被宇宙时空穿透的艺术作品也穿透了观者。画家在绘画时,既描绘世界,也描绘自身,因此,这种体验穿透了观者。绘画让宇宙向观者呈现的方式,不是精确再现的模仿,而依靠激发想象。画面之外的东西,如视角、天使等,也参与了让绘画可见的行为,留待想象将之呈现。然而,以这种方式与绘画照面并非易事,正如博物馆背负着“虚假的声望”;博物馆占有的

绘画原先并不是为博物馆创作的，而只能把如临其境的绘画意义，抽象为冷静的回顾<sup>[11]98-100</sup>。

梅洛-庞蒂的论述在单个画家和画家群体的一般特征之间摇摆。为支持自己的观点，他解释了几位著名艺术家（如达·芬奇、克勒、马蒂斯和塞尚）的作品与绘画模式。他倾心于塞尚。塞尚主张艺术与自然的同一<sup>[12]</sup>，这与梅洛-庞蒂的形而上学立场非常相似。梅洛-庞蒂在论文《塞尚的疑问》中根据塞尚的内心建构分析了塞尚如何执著地绘画自己所见的事物。梅洛-庞蒂称之为“分裂性思维中断”（schizothymia）。在这种状态中，人躲避社会接触，面对非人性的物体，以塞尚而言，就是绘画物体的外观<sup>[9]61</sup>，与艺术品照面所呈现的就是这些物体的外观。

在《眼与心》中，梅洛-庞蒂指出绘画的感知活动中固有一个悖论：观看须隔着一段距离，而距离则通向身临其境。这段距离是忽略自我的手段，让观者置身于画面内部。梅洛-庞蒂稍微调整了他的本体论，原先的主体是一致的实体，转变后则可以包括零散的碎片，直接面临世界，容纳着距离、空间和深度。约翰逊亦论述及此<sup>[13]</sup>。在这篇论文中，梅洛-庞蒂发现，现象学连续地实现于艺术创造的自体与行为之中。也就是说，感知与存在的前反思描述，这是艺术家一直致力地方。前反思描述之时，艺术家虽不必反思，但是可以有意识地进行精确的描绘和再现。梅洛-庞蒂在早期著作《知觉现象学》的序言中，对比了现象学家的著作和几位艺术家的作品，暗示了这种前反思状态<sup>[14]</sup>。

与海德格尔不同的是，对梅洛-庞蒂来说，艺术并不表示新的起源。艺术之存在就是世界的“体验、提升与再创造”，也就是，世界的致密化。这种差异部分与梅洛-庞蒂的呈现形而上学有关——呈现是被给予的，面对身体的。从事绘画的身体显示了人类存在的条件和境况，为描述现实提供了材料。我们在绘画中发现了外在的（同时也是内在的）世界，绘画展现了暗而不彰的事物。艺术作品还描绘了那些难以用别的方法捕捉的世界的容貌，通过观看绘画的体验，那些模糊不清的事物获得了崭新的视角，让不清晰的主题可以用于最广泛的解释。这种理解不仅是我思，而是关联着整个的身体-主体。相应地，从心理学的视角来看，艺术欣赏也许不仅与体验的我思相关，而且还涉及身体与艺术作品的相互作

用。也就是说，起作用的不是生理学的身体，而是作为动态的体验场所的身体。因此，体验包括各种向度，体验的各种样态也可以出现在艺术欣赏中。艺术欣赏不必仅仅只是因为提供了一个新的场所，而涵盖诸多重要的变化，但是可以加强我们对世界的前反思体验和前反思关系。

## 现象学心理学和艺术欣赏

根据上一节，海德格尔和梅洛-庞蒂的论述为体验提供了描写性的概念化，指出了几种可能与艺术欣赏特别相关的体验模式，从而凸显了关于艺术欣赏的描述。尽管海德格尔和梅洛-庞蒂的解释主要根据哲学，缺乏确凿的实际艺术体验的心理学基础，他们还是提出了几个与艺术体验相关的问题，可以在现象学心理学的框架中加以追问、辨别和发展。然而，严格地运用现象学心理学的经验方法，研究艺术欣赏，至今未有先例。比起别的心理学分支的艺术欣赏研究<sup>[15]6</sup>，海德格尔和梅洛-庞蒂的现象学更接近现象学心理学对艺术欣赏的研究。艺术离不开生活世界的存在，而别的心理学分支则缺乏对于生活世界的研究。本文试图作出初步努力，通过现象学心理学的描述和视觉艺术欣赏的解释，缩减理论和经验之间的隔阂。我们以现象学心理学的努力，描述个人的感知与反思，忠实于参与者的鲜活体验，讨论其中蕴含的普遍的艺术体验潜能。

## 方 法

为了研究艺术欣赏的表现，我们对访问过丹麦埃斯比约艺术博物馆（Esbjerg Museum of Art）的观众进行了十次半结构化的访谈（semi-structured interviews）。在研究者在场的情况下，所有参观博物馆的人都参加了访谈。一般是在参观展览之后，来访者被问及是否愿意谈谈自己的体验。为了保证足够多的参与者，一位博物馆的朋友同意去物色愿意参与本研究的人员。这些人在参观展览之前就知道，此后要接受访谈，因此，参与者不是随机选择的，而是有意安排的。参与样本包括5名男性和5名女性，都是白人，其中有两位是二十多岁的年轻人，其他都是中年人。访谈时间从20分钟到一个半小时不等。访

谈以参与者的描述为主,他们须描述自己在博物馆的体验,以及自认为很重要的以前某一次艺术体验。这意味着参与者要暂时放弃业已接受的审美体验观,而要重点描述各自的生活世界。从研究项目一开始,访谈采用意义压缩(meaning condensation),如 Kvale 所描述<sup>[16]</sup>,以建立诸如有效性和可普遍化等特征。尽管现象学心理学分析通常研究体验的特殊成分,如 Giorgi<sup>[17]</sup>和 Wertz<sup>[18]</sup>所述,但这种分析也采纳最适合主题的方式。因为本研究的优势在于开辟了艺术欣赏研究的新领域,我们的分析聚焦于体验的一般表现。我们的分析没有深入到体验的特殊成分,而是尽可能描述第一次审美照面时艺术欣赏是如何发生的,一方面借助内省式解释(retrospective interpretation),另一方面使用了生命体验中“期待视阈”(horizons of expectations)的概念<sup>[19]</sup>。进一步的研究则须包括对体验特殊方面的更详尽的研究。根据语言的流畅程度与描述的丰富性,本研究选取3个访谈结果作为艺术体验分析的样本。3位参与者都是中年人。利塞和托马斯是通过“博物馆的朋友”进行接触,克里斯蒂娜则是在观看过展览后才接受访谈。

## 访谈内容

### 利塞的体验

利塞谈到自己经历的三次性质不同的艺术体验。头一次是参观这座博物馆时,她拒绝某件艺术品,原因是缺少对艺术品的认知的或理智的理解。这种体验发生于一件名为“隐藏位置的不稳定性就是意义”的作品,作者是 Sander 与 Geyer。那是一件比较大型的装置,包括一座迷宫,迷宫的墙壁上是机场不断变化的图像,巡游其间还会出现与主题相关的文字。利塞体验到强烈的身体反应,她的心态和情绪变化巨大,从安定从容的状态直到强烈的挫折感。她试图阅读出现的文字,但是文字移动太快,没法读。作品看起来没有意义。她的心脏开始剧烈跳动,她明显感到心情沮丧,心跳快速,希望立即离开那件作品。她认为,她的反应与文字而不是与图像有关,因为她几乎没有注意到图像。她没有预料会碰到这样一件作品,也没预料到自己的反应,她感到被击溃了一般。她恨不能快一点离开,但是有一片刻时间,她在迷宫中迷了路。挫折感缠绕着她,以

致她无法接受采访,只好选择在第二天说出自己的体验。

第二天叙述的时候,利塞再次感到心情沮丧。她试图解释自己的心情,认为作品缺少意义,而自己却又希望理解其意义。她不断重复,由于自己无法理解,所以排斥那件作品。她认为,那件作品是艺术,因为放在博物馆一个显著的位置,但是她希望能够理解作品的主题是什么,为什么是件艺术品。她心怀期待,愿意去理解它。她思考这次体验以及相似的经历,终于明白,对艺术品的排斥源于她自己的期待以及体验艺术的情境。这和她对“现代音乐”的体验相似。一般来说,她不喜欢现代音乐,当家里的收音机播放现代音乐时,她会把收音机关掉,那完全是噪音。然而,当她决定去听音乐会,知道将要听这样的音乐,她也许会欣赏。在她期待并愿意听到的时候,如果音乐响起,她就可以欣赏这样的体验。因此,如果她理解了“隐藏位置的不稳定性就是意义”这件作品到底意味着什么,并且期待体验类似的东西,到头来也许就会喜欢它。以前,她参观过弗朗西斯·培根的油画展,也曾有过这样的感受。培根油画起先看来是令人不快的,因为她不理解主题是什么。后来她跟随巡回讲解,听说到油画的意义。如今几年之后,她真的能够欣赏培根的作品了。

根据姚斯的文学接受论提供的分析框架<sup>[19]</sup>,上述与艺术作品初次照面的体验类型是挫折型体验。这是一种强烈的情绪,连身体也受到感染(包括情感,但情感不能归结为身体<sup>[6]</sup>)。利塞在内省解释中希望理解自己的挫折感,也希望理解艺术作品。她注意到,理解作品,感受其中的意义,会引导她自己欣赏作品。如果不具备这样的理解,她就会排斥这样的作品,并且也不愿意经历这样的体验。因此,她的“期待视阈”从没有体验过这样一件令人不安的作品。然而,如果预料到这样的作品,她也许就会喜欢上它,特别是如果听到了相关的解释。她的期待视阈未曾有过这样的体验,如今转变为拥有对艺术作品的理智理解(intellectual understanding)。

在第二种体验中,利塞对于一个好的格式塔可以获得直接无碍的反应。例如,面对丹麦画家 Fritz Syberg 描绘的宁静的自然景观,就会发生这样的体验。看着这样的画,利塞感到幸福满足。此前的挫折感逐渐消失,一看到这样的作品,她

这幅画的内容远离托马斯自己的体验，他的艺术探索视阈就是追求艺术家的心态。

在这两种体验中，吸引托马斯注意力的是他的即刻印象，他的愉悦之情由此而生。“图画施加于他的感知的东西”提供了评价的基础。所谓“施加”可以是饱含情绪的各种形式，或者是喜悦，或者是兴奋与不安，就像他自己对两次体验的描述。他预想，这样的“施加”深入人心，不留痕迹。尽管托马斯更喜欢在本土博物馆的体验，但博物馆并没有达到他的预期，博物馆的规模让他失望，他原以为面积应该更大，展出的艺术品应该更多。他参观的博物馆一般都是如此。如果这个博物馆更大的话，就会有利于他采取自己喜欢的参观方式：快速走动，直到选中一件作品，凝神观看。只有面对一件艺术品时，立刻自发地感受到一种吸引，他才会做出选择。

#### 克里斯蒂娜的体验

克里斯蒂娜详谈了艺术品的性质以及她自己对于艺术品的体验。她描述的体验类型与利塞和托马斯所说的都不同。她说的第一次体验是关于“隐藏位置的不稳定性就是意义”的印象。作者是 Sander 与 Geyer，利塞也体验过。然而，克里斯蒂娜的体验与利塞的完全不同，几乎恰成相反。利塞感到的是不安，克里斯蒂娜却立刻为之吸引。她喜欢这件作品的氛围——繁忙的机场给人烦躁感，艺术家“正试图要说”飞行的性质、画面边界的性质。克里斯蒂娜认为，艺术家正试图说出某种非自然的混乱，那是正穿越界限（或无法穿越界限）进入新领域才感到的非自然的混乱。克里斯蒂娜想起了自己创作的一件类似作品，其中轮流显示许多人的图片，从中可以读到这些人的意图和传记材料。她感兴趣的是，艺术家们试图表达的那些观点与她自己的观点不一样，还有艺术家们表达观点的手段也不一样。她有许多想法，有的涉及她的旅行经历，有的涉及恐怖场面、无家可归的心境以及画面边界存在的必要和棘手。她以理智观照艺术品。艺术家使用的概念以及她本人的相关看法，对她来说是最重要的。她审视图像，阅读文本，考辨图像的细节。她积极进入作品的内容以及自己解读的信息。克里斯蒂娜看起来被作品的理智视阈吞没了，她本人的主体地位倒不太相干。然而，她还是说出了以前一次不愉快的体验，那时她不经意间穿过了原东德的边界，遭到边界守卫队的追

查。在本次展览中，她体验到活生生的主题，也遇到过不快。她喜欢展览会提出的问题，以及她自己悬而未决的麻烦往事。展览的氛围以及展览所激发的话题，让她不安。有几次，她感到自己非常疲惫，希望可以坐着观看展出。她声称，艺术品就是要让人觉得不能安心——而她则想要舒舒服服地坐下来。

在此体验中，在与艺术作品的首次照面中，克里斯蒂娜立刻就受到吸引，动力来自理智的兴趣，因为她自己就试图创作一幅作品“说出类似的东西”，而且也因为这幅作品让她想起以前的一次体验。她意识到自己的身体感觉，这符合艺术作品的氛围。随着更深的进入作品主题，她更多接收的是作品的理智信息而不是自己的情感，她的情感反应就受到了抑制。这种体验符合克里斯蒂娜对艺术的预期，她并不希望艺术作品会以别的方式吸引自己。

另外一次给克里斯蒂娜留下深刻印象的展览是她在里斯本看到的，作者是 Anthony Gormley。展览的第一部分令人惊恐，其中包括一些有系统地制造恐怖效果的意象。她认为，这部分展览渗透出一种不祥且难受的气氛。面对这种恐怖的印象，克里斯蒂娜产生防卫的心理。等到进入别的展区，她预期的仍然是一些吓人的作品。她继续描述那些让自己感到不适的作品。然而，接下来看到的展品性质根本不同，她体验到的是“轻松”。仿佛死刑来临得到大赦一般，她感到一种巨大的释放。新的展区让她摆脱了不适，改变了感觉与情绪。她的恶感迅速消失，艺术品根本改善了她的身心状态。克里斯蒂娜以前曾经看过这部分展览，但现在这部分展览对她来说，意义已经非常不同。现在，这部分展览看起来和其他部分联系起来，共同成为一件统一的艺术品。它看来平衡适中，并且恢复了她的平衡感。

克里斯蒂娜认为，她在走动观看展品的过程中体验到了各种情感。她觉得自己是在走过一系列感情活动与身体动作，从感到“沉重”，接着疑惑，然后是轻松与释然。这些感觉特征与她感知到的艺术品的特征是一样的。她对整个展览的各种体验是饱含情绪的。这些情绪符合展品的情感性质。博物馆主导了某些行动，决定了她的情感。这个展览的价值就在于这种情绪体验，因为她并不指望别的什么东西。这种体验满足了她的“期待视阈”，她并不需要努力以理智抓住这种体



验,只是完全满足于体验本身。

## 讨 论

上面三次访谈涉及许多艺术体验:参与者对于艺术有不同的体验,对于不同的艺术品以及相同的艺术品也有不同的体验。很明显,这些人与艺术有不同性质的互动——既表现在体验的形式和内容方面,也表现在形式和内容相互关联的方面。艺术体验不必只有一种,在不同人之间可以有多种变化。然而,艺术体验的多种方式并不妨碍关于艺术欣赏方式的一种普遍性描述。实际上,上述访谈揭示的艺术欣赏的不同方式,其核心都潜在地具有共同的体验模式。本研究的重点是艺术体验多样化方式的典型样态,我们没有理由将这些体验类型归结为单个事例或个人。至少在原则上,众多个体可以实现这些不同的体验类型,尽管有些人喜欢其中某几种,而排斥别的类型。例如,对于怪异的体验,有些人也许求之若渴,大多数人则唯恐避之不及。具体的艺术品趋向于激发某几种体验。再者,艺术欣赏并不局限于本研究发现并列举的这几种体验。

在回顾式解释中,最大限度地描述与艺术作品照面的经历以及有关“期待视阈”的内容,以此为分析基础,上述三人的艺术欣赏体验有如下类别。

一、第一类艺术体验是对“好的格式塔”的直接无碍的反应,或者说,是对看起来美丽的东西的愉悦反应。美的东西具备特殊的外观,内在充满意义;那形状本身就让人喜爱,并不需要再思考其背后的意义。它只要求你的关注与惊叹。那种愉悦不是感官的享乐,因为其中没有涉及娱人耳目的成分。相反,愉悦的体验将带来或转化为别的心境,例如,安宁与幸福。这种愉悦的体验提供了一个稳固的基础,因此也就是根本的,暗示着强大的、创造意义的力量。它为生命赋予意义,激发人以一种使这种体验得以可能的方式生活。这种体验具有内在的主动性,而没有“日常生活”的实用取向。

二、第二种体验是对艺术的理智性欣赏,重点在于理解。这种体验可以构成对其他文化的理解,因此,间接地构成对本土文化的理解。它还可以表现为学习新潮流、新样式,学习别的艺术家。如果艺术作品和以前的艺术体验相关,二者

就会在已有知识的基础上得到比较和对比。另外一种理解艺术作品的方式,是以概念和观念,抽象地思考艺术作品,例如,把作品当做艺术家以想象和情绪表达观念或心意的手段。这种对艺术品的理智思考可以转化为更为情绪化的体验,近于敬畏和欣慕。这种艺术欣赏的方式也饱含各种情绪,尽管情绪并没有突出表现于前景之上。艺术家精湛的技巧运用,艺术品激发的新的意象和幻象,这些都能引发观者的情绪。由此,艺术体验成为通过理智,对人类心灵的多样性、幻象和潜能的探索。

三、第三种体验是一种饱含情绪的身体参与(a bodily type of emotionality)。当然,身体总是存在的,或多或少总会表现于情绪体验。在这种体验中,身体是体验的中心,身体感知紧跟着展品的属性,从“沉重”到“轻松”,到近乎完全消融,并且经历一系列情绪,如害怕与不适,兴奋与欢乐。这些情绪密切关联着艺术作品所体现的特点。在这种艺术欣赏体验中,身体的存在是如此突出,梅洛-庞蒂的洞见“可见的世界因系于我们活的身体而出现”,就不仅只是一个理论陈述,而呈现于具体的体验特征之中。体验是一种可观察的、自我与世界的身体混合。艺术作品呈现于身体,在自我与艺术之间有“更密切的融合”,观者“参与并体验”作品的情绪化呈现。

这就是我们从访谈中总结的三种艺术欣赏的类型:一是对具备内在意义的美的纯粹欣赏,二是理解或理智起主导作用的体验,三是突出了情绪化的身体参与的体验。尽管这些体验都来自个体,其重要性却超出个体,因为众多个体依赖于普遍的体验结构,而普遍的体验结构超越了文化与历史的特殊性。原则上,体验结构潜在地具有普遍性。

在上述访谈中,也出现了并不欣赏艺术作品的情况。有一位参与者排斥有关的艺术作品。这也是一种典型的体验,即艺术作品不再被当做艺术作品看待。然而,很可能,此人实际上体验到的是作品带来的前反思信息,因此说这种体验不是欣赏,也并不尽然。由于本研究的任务在于列举实际的、具体的艺术欣赏体验,并进一步在现象学心理学的框架内加以研究,我们用作典型的只是那些较为明确的体验实例。

根据访谈结果,本研究显示,通过对情绪、认知和身体参与样态的心理分类,我们能够提

取并解释艺术体验, 将之置于更全面的视角中, 解释各种潜在结构或视阈的诸多特征。这些体验的变化形态可以互为潜在的视阈, 没有明确的或绝对的特征可以将它们截然分开。情绪、认知和身体参与意识是一直存在的体验向度, 即使没有现实化或主题化, 至少潜存于所有三种体验之中, 只是构成关系不同而已。因此, 现象学心理学确实有助于艺术欣赏的研究——在艺术欣赏过程中呈现的、活生生的动态体验方式, 而其他学科一般所忽视的。现象学心理学方法超越马克思主义、结构主义与后结构主义的地方在于它对个人的生活体验的重视。而且, 这种方法如其所是地呈现具体的个人心理体验, 并将之提升到普遍的层次。这种方法符合现象学对主体性的概念化抽象, 由此展现的艺术欣赏的主体性模式既非“虚假的”僵化构造, 也非只是单个个体, 而是将前反思的和反思性的存在汇集起来, 成为一个织造复杂的身体主体 (body subject)。本研究例举的这些体验看来更符合梅洛-庞蒂的论述; 也就是说, 是对既有的世界体验的延伸, 而不是为之提供了一个新的起源。然而, 尽管这些体验所能提供的内涵尚不真正清楚, 它们或许会带来根本性的反思或根本性的情绪表达, 意味着与以前的生存方式有重大的转变。

## 结 论

艺术具有特别令人着迷的魅力, 哲学或社会学能够在心理学之外解释艺术欣赏现象。相比之下, 本研究显示, 艺术欣赏中有多种体验的形式和意义会带来令人着迷的效果。艺术的魅力须通过所能实现的体验形式: 对于美的惬意体验, 理解的挑战, 表现于主体间的、内在情绪的身体表达。艺术欣赏并不来自单一的思想框架, 不同的艺术体验会以不同的反应出现。然而, 这些体验仍然可能互为视阈, 进一步的心理学研究将会展现一种特殊的体验结构, 其中包括这些向度。本文的目的在于开辟新的研究领域, 突出艺术欣赏的心理学研究的重要性。这样的研究会带来具体体验和艺术理论的联姻, 继续揭示艺术体验的心理学意义。

## 参考文献:

- [1] Rafinse, S. Filosofisk æstetik (Philosophical aesthetics) [M]. Copenhagen: Museum Tusculanum Forlag, 1996.
- [2] Baumgarten, A. G. Filosofiske betragtninger over digtet (Reflections on poetry) [M]. Copenhagen: Eegens forlag og forlaget arena, 1968.
- [3] Marcuse, H. The Aesthetic Dimension: toward a Critique of Marxist Aesthetics [M]. Boston: Beacon Press, 1978.
- [4] Helles, R. and Kjøppe, S. Å se stikken der forsvandt (The aesthetic that disappeared) [J]. Kritik (Critique), 1999, vol. 140: 61 - 72.
- [5] Gregersen, F. Strukturalisme (Structuralism) [M] // Collins, F. and Kjøppe, S. Humanistisk videnskabssteori (Humanistic theory of science). Søborg: DR Multimедie, 2003.
- [6] Roald, T. Cognition in Emotion: An Investigation through Experiences with Art [M]. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007.
- [7] Gadamer, H. G. Truth and Method [M]. New York: The Continuum Publishing Company, 1989.
- [8] Heidegger, M. The Origin of the Work of Art [M] // Krell, Martin Heidegger: Basic writings. New York: HarperCollins Publishers, 1977.
- [9] Merleau - Ponty, M. Cézanne's Doubt [M] // G. J. Johnson. The Merleau - Ponty Aesthetic Reader. Northwestern University Press, 1993.
- [10] Kemp, P. Introduction to Merleau - Ponty's Maleren og Filosofien (Introduction to Merleau - Ponty's Eye and Mind) [M]. København: Vinten Forlag, 1970.
- [11] Merleau - Ponty, M. Indirect Language and the Voices of Silence [M] // G. J. Johnson. The Merleau - Ponty Aesthetic Reader. Northwestern University Press, 1993.
- [12] Merleau - Ponty, M. Eye and Mind [M] // G. J. Johnson. The Merleau - Ponty Aesthetic Reader. Northwestern University Press, 1993.
- [13] Johnson, G. Ontology and Painting: "Eye and Mind." [M] // G. J. Johnson. The Merleau - Ponty Aesthetic Reader. Northwestern University Press, 1993.
- [14] Merleau - Ponty, M. Phenomenology of Perception [M]. London: Routledge & Keagan Paul, 1962.
- [15] Funch, Bjarne S. The Psychology of Art Appreciation [M]. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1997.
- [16] Kvale, S. Interviews [M]. Hans Reitzels Forlag, 1997.
- [17] Giorgi, A. Phenomenology and Psychological Research [M]. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1985.
- [18] Wertz, F. From Everyday to Psychological Description: Analysing the Moments of Qualitative Data Analysis [J]. Journal of Phenomenological Psychology, 1983, 14: 197 - 241.
- [19] Jauss, H. R. Toward an Aesthetic of Perception [M]. University of Minnesota Press, 1982.